



Maud Le Pladec, Mickaël Phelippeau (Le Clubdessa), *Fidelinka*, 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographie: Marc Domage.

ENTRE -TIEN AVEC MAUD LE PLADEC ET MICKAËL PHELIP -PEAU (LE CLUBDESS) PAR MAUD DESSEI -GNES

MAUD DESSEIGNES

Le projet *Fidelinka* prend comme point de départ la représentation du corps hystérique. Qu'est-ce qui vous a intéressé à travers cette thématique ?

MICKAËL PHELIPPEAU

Ce qui nous intéressait en entamant *Fidelinka* était d'interroger ce que peut être un corps hystérique pour nous aujourd'hui. C'est étonnant de voir comment l'étymologie du mot hystérie (maladie de l'utérus) s'est déplacée pour se fondre dans notre vocabulaire commun, afin de désigner une personne dont le comportement dérogerait à une « norme ». Cette définition implique alors une marge, une sorte de quadrillage de nos faits et gestes. Ce qui chez nous (en l'occurrence chez les personnes sur le plateau) relèverait d'une présence, d'une attitude toujours à la frontière, toujours mouvante et instable. On expliquait à une époque que certaines personnes étaient démoniaques et par-là même hystériques (donc essentiellement des femmes) par le déplacement de l'utérus dans le corps. Nous étions interpellés par les différentes acceptations de l'hystérie et d'avantage encore par ce à quoi elles renvoient aujourd'hui.

Nous nous sommes également intéressés à la représentation du corps hystérique. En France, nous avons cet héritage datant de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e à travers les travaux scientifiques de Charcot à la Pitié Salpêtrière. Cette période est d'autant plus prégnante pour nous aujourd'hui qu'elle nous parvient à travers ces fameux clichés photographiques de patientes figées dans des poses convulsives, arcs et autres acrobaties, aux visages on ne peut plus expressifs, parfois clownesques. Nous pouvons ainsi appréhender cette période comme partie intégrante de l'histoire de l'art. C'est en effet avec l'envie de se frotter à cela (chose certes ambitieuse) et de voir comment cela résonne en nous que nous avons débuté *Fidelinka*.

MAUD LE PLADEC

Traiter de la « figure » de l'hystérique nous a permis d'ouvrir un champ de réflexion esthétique et politique important. À travers l'étude de l'évolution de cette pathologie, nous avons pu tisser des liens entre l'histoire de la représentation des corps, et plus spécifiquement celui de la femme, et le pouvoir du discours médical. Donc dominant. Les études de l'époque sur les comportements déviants faisaient écho à certaines de nos interrogations du moment, notamment celles autour de la norme et la manière dont nous l'incarbons. Nous nous sommes donc proposés de ré-interroger les traces de l'émergence de cette pathologie à travers les clichés de l'iconographie de la Salpêtrière. Ces traces étaient une de nos sources d'inspiration mais aussi un point de référence, un outil d'analyse. Nous avons été interpellés par le caractère indéfini de ces photos. Elles possédaient ce double statut : à la fois archives médicales et objets d'un véritable pan de l'histoire de l'art.

Au cours du processus de recherche, nous avons été confrontés à la multiplicité des questions que cette thématique soulevait. Cela a abouti à un travail sur la présence (corps *présentifiés*) et la désincarnation

(détachement de la réalité : extase). L’hystérie se définissant comme un langage du corps nous avions le désir de le déchiffrer et d’en créer un autre. À qui parle un corps de femme et comment ? Le symptôme hystérique est inhabituel dans sa forme et éloquent dans son contenu, il est singulièrement efficace en tant qu’appel à l’Autre. Ce que je connais aujourd’hui du corps hystérique c’est que c’est un corps qui secoue l’indifférence et suscite inévitablement une réponse.

MAUD DESSEIGNES

Comment avez-vous organisé et élargi vos recherches ?

MICKAËL PHELIPPEAU

Au début du projet, nous sommes allés à la Salpêtrière, à la bibliothèque Charcot, avons mené des recherches dans divers domaines, avons rencontré des gens qui pouvaient nous aiguiller et nous faire avancer sur certaines pistes que nous engagions alors. Une fois le travail commencé en studio, nous avons continué en parallèle à faire des rencontres et des recherches sur des pistes ayant trait à d’autres sujets ou d’autres formes que celles nous motivant initialement. Suite à une rencontre avec Sabine Prokhoris, le travail s’est resserré sur le fait de simuler sa personnalité, de constituer cette dernière uniquement à partir d’un large éventail d’influences, de références, de ce qui nous entoure au quotidien… D’où le travail d’imitation qui a pris une large place dans ce projet. Le choix des sources est volontairement éclectique et s’est effectué en fonction de l’évolution du projet.

MAUD LE PLADEC

Une des motivations de ce projet était de constituer, parallèlement à la recherche de mouvement, un corpus de sources plastiques, cinématographiques et iconographiques. Nous cherchions de nouvelles « icônes ». Nous avons donc choisi de travailler autour et à partir de personnalités telles que Gina Rolands dans *Une femme sous influence* de J. Cassavettes, Lisa Minelli dans *Cabaret* de Bob Fosse ou encore à partir de personnages comme Dirty Martini (performeuse américaine), Claude Cahun, Cyndi Sherman, Betty page, les pin-ups de Katarina Bosse, Augustine (patiente de Charcot), Beyoncé (chanteuse pop)…

La démarche proposée dans *Fidelinka* était de se réapproprier certaines scènes de ces films ou encore d’incorporer les attitudes de ces différentes icônes. L’idée était d’en redessiner les contours. Il s’agissait de mettre en place un travail de défiguration : copie anti-conforme des images pré-existantes. Par exemple, la « robe-ballons » de Dirty Martini devenait la « tête -ballons », la marche de Gina Rolands se transformait en course effrénée, les contorsions d’Augustine se figeaient en catalepsie extatique, le numéro de cabaret de Lisa Minelli se démultipliait en quatre figures hystériques. L’utopie du projet *Fidelinka*, résidait dans le fait que chaque geste, chaque séquence se référerait à une image déjà existante.

MAUD DESSEIGNES

On constate à travers les étapes successives de *Fidelinka*, qu’une attention particulière a été apportée à la forme. *Fidelinka*, tel que vous l’avez présenté aux Laboratoires, se caractérise par une scénographie très élaborée, que ce soit au niveau du son, de l’éclairage, du décor ou des costumes.

MAUD LE PLADEC

Nous avons effectivement le désir d’une scénographie très présente, le rapport de bi-frontalité s’est imposé

dès le départ. Nous voulions travailler le regard, celui du spectateur avec lui-même : l’autre qui est assis en face de lui. Nous avions le désir d’une installation lumineuse « trop » présente. En mettant l’accent sur les effets spectaculaires de certains jeux de lumières nous espérions contredire la sensation d’intimité créée par la proximité avec le public. C’était une façon de créer de l’inquiétude, une *inquiétante étrangeté*. Ce projet s’articule autour des contradictions et la complexité des rapports de corps (acteurs/acteurs, acteurs/musiciens, acteurs/spectateurs). C’est encore une fois une des caractéristiques du symptôme hystérique. En ce qui concerne les costumes, c’est une blague ! Fidelinka© est également le nom d’une équipe de handball serbe (les quatre danseuses se présentent vêtues d’un short rose et de talons aiguilles), mais ce cliin d’œil idiot permet aussi de mettre en évidence la différence au travers de l’en commun.

MICKAËL PHELIPPEAU

Nous avons effectivement éprouvé le désir de travailler sur un univers scénique fort. Si nous avons décidé de mettre l’accent justement sur une scénographie élaborée, c’est dans un premier temps pour faire écho aux mises en scène agencées à la Salpêtrière afin de mettre en lumière la spectacularisation des corps des patientes. Georges Didi-Huberman dans son ouvrage sur *Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière'* parle effectivement de « mise en fabrique », de « spectacle » et d’« invention de l’hystérie ». Nous avons rapidement expérimenté cette configuration en vis-à-vis. Il nous aurait été alors compliqué, au vu de là où nous sommes arrivés, de travailler sans cette donne. Il en est de même pour les talons que portent les quatre femmes du début à la fin. D’autres choix en revanche se sont affirmés au fur et à mesure. Au départ, il y avait une volonté de saturer visuellement l’espace. Nous voulions que tout baigne dans un univers orange. Cela passait par un travail de lumière, de costumes, de couleur de sol… Cette saturation était une volonté d’excès, de trop plein. À travers les différentes étapes de travail, nous avons estompé cela en laissant seulement quelques signes de cet univers pour y revenir plus fortement aux Laboratoires. Nous avons donc réinjecté la couleur orange de manière plus franche. Nous voulions un sol à la fois faux et décalé, comme dans une cuisine. Le linoléum imitation bois donne une ambiance salle des fêtes, accentuée par les chaises en plastique sur lesquelles les spectateurs s’assoient. En fait, nous voulions que les gens entrent dans un espace qui lui-même soit très ouvert, à la fois espace de spectacle et fausse piste de danse type MJC. Le fait de laisser les portes ouvertes pendant tout le début participe de cela, prendre en compte le lieu où l’on est tout en le rendant fictionnel.

MAUD DESSEIGNES

Cette volonté de produire du fictionnel et donc d’amener le spectateur à se construire un imaginaire est-elle également développée à travers la dramaturgie ?

MICKAËL PHELIPPEAU

Comme le dispositif scénique, la dramaturgie tend en effet à cela. En dehors du temps et de son étirement, des ruptures de rythmes qui participent dans *Fidelinka* d’une création de fiction, c’est davantage dans l’interprétation que celle-ci est la plus probante.

S’il est une notion sur laquelle nous avons insisté durant le travail, c’est celle d’« incorporer », dans le sens d’intégrer dans le corps. Intégrer, c’est avaler quelque chose qui nous est étranger et le transformer, non le cloner. D’où cette bascule créée en permanence par le fait que ces femmes jouent un personnage. Dans ce sens, le terme de jouer est à entendre comme n’étant ni totalement de l’ordre de l’incarnation, comme on peut parler d’incarnation christique, ni totalement de l’ordre d’une présence sur le plateau, qu’on pourrait qualifier de « sincère » (jouer son propre rôle), mais toujours vacillant d’un état à l’autre : une instabilité constante dans les corps, un changement d’état en permanence. Et chacune, chaque corps le fait effectivement de manière singulière. Du coup, si le spectateur se construit un imaginaire, c’est entre autres par inconstance du regard, par cette impossibilité de savoir à quel degré d’interprétation ça se situe.

MAUD LE PLADEC

Nous ne sommes pas partis avec l’intention de raconter quelque chose, mais finalement la construction de la pièce pourrait le permettre : la juxtaposition des scènes, comme une suite d’associations d’idées, crée du temps, de l’imaginaire, du récit. Mais j’ai l’impression d’être dépossédée de ce qui peut se raconter. Peut-être que si nous avions à retravailler la pièce, le récit pourrait en être le point de départ.

MAUD DESSEIGNES

Comment le travail s’est-il mis en place avec Benjamin Boiffier à la lumière et Mathieu Werchowski à la création musicale ?

MAUD LE PLADEC

Lorsque Mickaël a rencontré le violoniste Mathieu Werchowski, il a été interpellé par sa performance physique et son travail d’improvisation. Mathieu a déjà travaillé avec la danse. Nous voulions creuser avec lui l’idée de la performance et aborder un travail autour de la présence. Pour des raisons de sens nous ne voulions pas qu’il partage le même espace que les danseuses. La configuration du lieu offrait la possibilité de créer un hors champs encerclant l’espace de représentation. Nous avons donc travaillé avec Mathieu à l’élaboration d’un parcours parallèle à celui des interprètes au plateau. Cela pouvait faire penser à une bande-son et renvoyait aux sources que nous avions utilisées. Nous avons aussi expérimenté à partir des mêmes consignes d’improvisation que les danseuses. Nous voulions jouer des liens plus ou moins évidents de la musique et de la danse, sautant du synchronisme du mouvement et de la musique au mode du contre-point par exemple. En ce qui concerne Benjamin Boiffier, nous avions déjà entamé un travail en amont autour d’un duo faisant office d’étape de travail pour le projet *Fidelinka*. Benjamin a donc creusé l’idée d’enfermement et de démultiplication des points de vue.

MICKAËL PHELIPPEAU

Par rapport au travail de Benjamin dans *Fidelinka*, on peut parler d’installation lumière. Il a suivi l’évolution du projet et les aléas que cela implique. Il a donc pu concevoir et développer son travail en parallèle. Un exemple, les « grappes de PAR » qui baignent la pièce dans une ambiance de « concert » et qui sont à appréhender comme des objets en soi répondent formellement aux têtes de ballons que portent les personnes sur le plateau au début et qui, une fois posées au sol, dessinent un

paysage et obligent à un parcours jusqu’à la fin. Sur la durée de *Fidelinka*, l’évolution de la lumière amène progressivement le regard vers le sol, à l’instar du trajet effectué par les filles mais dans un temps décalé, pour revenir à la fin et en quelques secondes à une lumière crue et éblouissante.

Au moment où j’ai rencontré Mathieu, nous travaillions sur des mises en boucle comme réitération du même et qui ne serait malgré tout jamais identique. Le concert de Mathieu que j’ai vu était une réponse musicale possible à ce que nous cherchions à travers les corps. Mathieu a ainsi conservé cette ritournelle. Avec lui, nous avons testé diverses mises en jeu et imbrications avec le parcours des filles, nous avions ce désir légitime de profiter d’une cinquième présence forte. À un moment il y a eu une volonté de radicaliser cette dernière et de travailler avec Mathieu en périphérie du jeu et de l’implication des filles mais aussi en périphérie de l’espace de présentation avec l’idée de ne jamais poser un pied sur le plateau. Ceci renforce l’idée d’un espace limité et encerclé pour les filles. Mathieu a donc travaillé sur un trajet solitaire, potentiellement visible au début et à quelques moments lorsqu’il passe devant les portes ouvertes, jouant du violon. Après, il demeure une présence à la fois tangible et absente.

MAUD DESSEIGNES

La disposition du public sort du schéma traditionnel frontal gradin/scène : deux rangées de chaises bordent l’espace de présentation, les interprètes se retrouvent donc à proximité immédiate des spectateurs. Que cherchez-vous à provoquer (non seulement pour les spectateurs mais aussi pour les interprètes) avec ce dispositif ?

MAUD LE PLADEC

De la relation au sens le plus ouvert du terme. Cela peut être entendu différemment pour chacun. *Fidelinka* est une forme très ouverte faite d’une macro écriture susceptible de se modifier en fonction du contexte. La proximité avec le public rend la forme poreuse, et oblige les interprètes à vivre l’instant présent. *Fidelinka* est composé de différentes séquences de nature différentes. Il s’agit pour les interprètes de jouer avec les plusieurs modes d’adresse que nous avons identifiés et nommés. Cela a pu provoquer du désir, du plaisir ou de la frustration chez les spectateurs. Une des intentions centrales de *Fidelinka* était de fabriquer un espace de regard, les spectateurs se sentent parfois directement concernés comme parfois complètement abandonnés à eux-mêmes. C’est un incessant va-et-vient entre celui qui voit et celui qui donne à voir.

MICKAËL PHELIPPEAU

Ce type de dispositif n’a rien de neuf, il répondait le mieux à notre envie de provoquer un certain type de regard et de confrontation. Par rapport à *Fidelinka*, il nous semblait important qu’il n’y ait pas cette frontière dont tu parles, « gradin/scène ». Le fait que le public borde de part et d’autre une sorte de couloir implique d’emblée un rapport différent à l’espace de représentation et aux autres, acteurs et spectateurs. Ensuite la proximité que le dispositif convoque permet de focaliser sur des détails. Nous n’avons pas voulu cependant abuser de cette mise en espace déjà forte par une surenchère de confrontation directe ou de provocation, même si celle-ci existe. Nous ne voulions pas travailler à cet endroit. Ce qui nous importait avant tout, c’est le fait que le public encadre ces quatre femmes, leur donne un cadre. Ce qui permet un regard proche de l’observation, de la scrutation, comme si elles étaient

^[1] Geroges Didi-Huberman, Invention de l’hystérie – Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris : Macula, 1982.



Maud Le Pladec, Mickaël Phelippeau (Le Clubdessa), *Fidelinka*, 2005, Les Laboratoires d'Aubervilliers. Photographies : Marc Damage.

des bêtes de foire. Puis le point de vue, chaque spectateur, selon sa position dans l'espace, aura une appréhension de la scène différente. Le spectateur situé en face a une sorte d'image en négatif, sans que ça joue sur de la frustration ou du manque, simplement privilégier l'unicité de chaque regardeur. Ensuite, pour chacune des femmes sur le plateau, c'est une expérience qui oblige à une conscience du corps particulière. Tout est potentiellement offert aux regards. Il s'agit d'une mise en jeu qui est loin d'être une évidence. Cette fragilité nous importe, elle est mise en branle à chaque fois.

MAUD DESSEIGNES

Dans ce cadre-là, comment les différentes interprètes² se sont-elles investies ? Chacune a-t-elle apporté ses propres envies, idées ou retenues ? Dans le programme, vous aviez d'ailleurs employé le terme de « persona » qui renvoie à cette idée de se constituer par rapport au contexte environnant mais plus précisément qui se définit à travers l'image que chacun a de soi vis-à-vis du regard des autres. Est-ce que la personnalité de chacune a influencé les choix ?

MICKAËL PHELIPPEAU

Depuis plus de quatre ans, nous travaillons de manière collective et *Fidelinka* n'a pas dérogé à cette règle. Effectivement chacune a apporté ses envies, ses idées ou ses retenues. Et le fait que tu relies ces différents termes à celui de « persona » ne nous est pas étranger. C'est ce qui est justement en jeu. Ainsi que nous l'évoquions précédemment, afin de rendre *Fidelinka* toujours vivante et active, il y a une bascule constante pour chacune entre se rendre fictive, se laisser traverser par, simuler et mettre en scène sa propre image. L'image en l'occurrence ici ne se résume pas à une simple surface. C'est aussi ce que l'autre renvoie : comment appréhende-t-on ce qui est renvoyé et comment réagit-on ou non face à ça, etc. N'est-ce pas de cette manière que tout un chacun agit au quotidien et qui crée une « attitude toujours à la frontière » ainsi qu'on le disait au tout début ? Davantage que de « vivre l'instant présent », les filles s'emparent du présent, le saisissent et le déjouent. S'il est une chose que la personnalité de chacune a influencé, c'est justement que celle-ci soit opérante sur le plateau à chaque instant. Comme l'évoquait Maud, nous avons effectivement travaillé sur la « différence au travers de l'en commun ». C'est au fur et à mesure que nous avons pris conscience de cette possibilité de laisser le projet ouvert aussi à cet endroit-là. Et ce choix s'est effectué car nous avons échangé et travaillé ensemble dans ce sens.

MAUD DESSEIGNES

Fidelinka met en scène différentes images du corps féminin en s'appuyant sur des références issues des arts plastiques, du cinéma, du spectacle vivant, de la musique, etc. Au-delà de simples citations visuelles, engagez-vous un discours plus politique ou théorique questionnant le statut de la femme dans la société actuelle ?

² Les quatre femmes sur scène sont Maeva Cunci, Maud Le Pladec, Carole Perdureau et Virginie Thomas.

³ *Fidelinka-Extension*, a été présenté les 15 et 16 janvier 2005 aux Substances à Lyon. Dans un rapport frontal scène-salle, ces deux individus ayant comme seul costume une tête-ballons évoluent sur le plateau de façon solitaire. Dans *Fidelinka-Extension*, nous avons entamé un travail sur l'imitation de différentes figures féminines qui sont esquissées de manière parcellaire. Nous usons des mêmes codes que dans *Fidelinka*. Si cette version était appréhendée comme un espace de recherche en vue d'entamer des pistes pour la pièce *Fidelinka*, nous nous sommes fait rattraper par son titre et celle-ci ressort en fait comme une création indépendante.

MAUD LE PLADEC

J'ai envie de dire oui, même si je me sens loin de toute forme de revendication. C'est plutôt une manière de poser les questions autrement. En s'appuyant sur ce qui existe déjà, en osant se servir de ce que font les autres nous émettons à notre manière un point de vue. Le fait de choisir l'hystérie comme moteur de recherche et le fait de se référer à tels ou tels artistes ou œuvres contemporaines pour en parler, font signe de notre appartenance à une époque et aux questions qui lui sont liées. Cette thématique soulève énormément de problématiques et il nous a été très difficile de nous cantonner à une d'entre elles, de peur de fermer le sujet. Il est évident que nous visons les images stéréotypées de la féminité et notre manière d'en jouer c'est d'en abuser. Ce sont quatre femmes qui entrent en talons aiguilles vêtues d'un short rose, des ballons sur la tête... ou alors peut-être ce sont des créatures monstrueuses, corps hybrides entre hystériques de Charcot et Beyoncé, toutes sorties d'un film fantastique, ou peut-être, est-ce juste la robe de Dirty Martini que ces quatre femmes aurait mal enfiler... ce qui est important c'est de créer du trouble, du trouble dans le genre, dans les comportements, créer de l'imaginaire. Nous avons essayé de nous affranchir de toute définition et de dépasser la dialectique du normal et du pathologique, bref ouvrir des champs de réflexions autres pour nous-mêmes et du coup pour les autres.

MICKAËL PHELIPPEAU

Ceci est intrinsèque à notre démarche. Nous ne pouvons pas faire l'économie de prétendre à une création prenant comme point de départ la représentation du corps hystérique sans perdre de vue que nous nous attaquons à un sujet qui implique de fait un engagement. Ce que nous avons brièvement évoqué précédemment. Après, à savoir si cet engagement est d'ordre politique ou théorique ? Nous insistons sur une chose, ce qui constitue une base de travail ne saurait résumer, ce qui nous semble réducteur, *Fidelinka*. Nous abordons ce sujet, nous émettons un point de vue, mais que nous ne traitons pas. Nous posons un cadre, que nous souhaitons ouvert. Nous faisons part d'un ressenti face à ce qui nous entoure. Si nous nous attachons à des références, pour certaines datant de plusieurs décennies (donc issues d'une période et d'un contexte géographique, social et donc politique différent du nôtre) c'est parce qu'elles nous parlent aujourd'hui. Nous les juxtaposons à d'autres qui nous sont contemporaines. Ceci n'est pas anodin. Nous avons conçu à Lyon et quelques neuf mois auparavant une extension de *Fidelinka* à deux interprètes, une femme et un homme³. Cette extension était possible car nous voulions la chose ouverte. Avec *Fidelinka*, quatre femmes juchées sur des talons sont présentes en permanence et dans une extrême proximité. Ceci est déjà énorme en soi. Le résultat n'en est pas pour autant plus hermétique et fermé. C'est en tous les cas notre souhait.

Maud Le Pladec est danseuse et chorégraphe, elle vit et travaille à Rennes. Mickaël Phelippeau est danseur, plasticien et chorégraphe, il vit et travaille à Paris.

Ils sont membres co-fondateurs du collectif Le Clubdessa (avec Maeva Cunci, Typhaine Heissat et Virginie Thomas). Artistes associés aux Laboratoires en 2005.

***Fidelinka* : 12/13/14 octobre 2005 aux Laboratoires. Coproduction : Les Laboratoires d'Aubervilliers, Cdessa, le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis. Avec le soutien du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne et Micadanses - Paris.**